

La paradoxa del gènere: la professionalització d'una forma d'arts marcial tradicionals, *Lathi Khela*, en el context sociocultural de Bangladesh

Sumedha Bhattacharyya

O. P. JINDAL GLOBAL UNIVERSITY, INDIA. ESCOLA JINDAL D'ARTS LIBERALS I HUMANITATS SONIPAT, INDIA

TUTORA ACADÈMICA I MEMBRE DEL GRUP D'ENSENYAMENT I INVESTIGACIÓ PER AL DESENVOLUPAMENT INTEL·LECTUAL (TRIP PER LES SIGLES EN ANGLÈS)

sbhattacharyya1@jgu.edu.in

ORCID: 0000-0002-9255-489X

Rebut: 30-05-2021

Acceptat: 19-12-2021

RESUM

Enmig d'una Índia colpejada per la pandèmia de COVID-19, aquest treball va nèixer com una investigació autoetnogràfica i analítica d'una indagació etnogràfica qualitativa i multimodal sobre una tradició de dansa d'arts marcial, *Lathi Khela*, feta en 2017-2018. Aquesta pràctica, que es va desenvolupar com un art marcial durant l'època colonial d'una Bengala encara sense dividir, amb poc o gens de patrocini, encara viu hui en dia com una tradició popular de ball d'arts marcial en els múltiples districtes i comunitats rurals de Bangladesh. El grup de *Lathi Khela* del districte Narail de Bangladesh, comparat amb uns altres districtes, ha continuat amb aquesta pràctica a través de mètodes innovadors. El caràcter distintiu del districte es regeix pels coneixements que articula i encarna, els practicants multigeneracionals de *Lathi Khela* i les seues coreografies creatives, i des de 2008, aquesta professió, abans dominada pels homes, ara també inclou dones. Aquest article se centra en el paper del gènere en la continuïtat de la tradició del *Lathi Khela* en aquest districte, amb cinc entrevistes demostratives i semiestructurades que aprofundeixen en el camp. També es basa en una conversa encara en curs per Facebook amb Rahat, un veterà practicant de *Lathi Khela*, que avalua el panorama cultural actual de COVID-19. D'una banda, les dones d'aquest districte ocupen un espai disputat en què representen aquesta tradició dominada pels homes i, de l'altra, viuen les seues vides i els seus cossos dins dels límits patrilineals del parentiu i el matrimoni. La performativitat del gènere està així directament connectada amb el significat simbòlic de *maan*, és a dir, el prestigi atribuït al cos femení dins dels contextos socioculturals del *Lathi Khela*.

Paraules clau: *Lathi Khela*, gènere, cos femení, dona, autoetnografia, prestigi, capital de gènere

ABSTRACT. *The gender paradox: professionalisation of a form of traditional martial arts, Lathi Khela, in the sociocultural context of Bangladesh*

In the midst of a COVID-19 pandemic-struck India, this paper was born as an autoethnographic and analytical inquiry; it presents qualitative and multimodal research into a martial arts dance tradition, *Lathi Khela*, conducted from 2017 to 2018. This practice developed as a martial art, with little or no patronage, during the colonial days of the still undivided Bengal. Indeed, it still lives on as a popular martial arts dance tradition in many districts and rural communities of Bengaluru, Bangladesh. Compared to other districts, the *Lathi Khela* group from the Narail district has continued this practice through innovative methods. The distinctive character of the district is governed by the multi-generational practitioners of *Lathi Khela* and their creative choreographies, as well as the knowledge it articulates and embodies. Moreover, in Narail, this previously male-dominated profession has also included women since 2008. The focus of this work was the role of gender in the continuity of the *Lathi Khela* tradition in this district. This was achieved through five semi-structured, demonstrative interviews intuitively applied in the field. The research also drew on an ongoing conversation on Facebook with Rahat, a veteran *Lathi Khela* practitioner, who took stock of the current cultural landscape in the context of COVID-19. On the one hand, the women of this district occupy a contested space when representing this male-dominated tradition, and on the other, they physically embody lives within the patrilineal boundaries of kinship and marriage. The performativity of gender is thus directly connected to the symbolic meaning of *maan*, that is, the prestige attributed to the female body within the sociocultural contexts of the *Lathi Khela*.

Keywords: *Lathi Khela*, gender, female body, woman, autoethnography, prestige, gender capital

SUMARI*

Introducció

- El *Lathi Khela* com a tradició viva: símbol de gènere i cultura
- El *Lathi* i les dones
- El *Lathi Khela* en el món del discurs de les arts marcial
- El *Lathi Khela* en l'actualitat

Marc metodològic

- Situant la meua subjectivitat nòmada
- El *Lathi Khela* a Narail
- La paradoxa del gènere com a investigadora
- El camp de gènere del *Lathi Khela*

Rastrejant el prestigi

- En el cos femení
- A través de patrons de parentiu
- Dins de la nació

Conclusió. La pandèmia i l'adveniment de la PCI-pèdia a Bangladesh

Referències bibliogràfiques

Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Sumedha Bhattacharyya. O. P. Jindal Global University, Jindal School of Liberal Arts and Humanities, Sonipat Narela Road, near Jagdishpur Village, Sonipat, Haryana, 131001, Índia.

Citació suggerida / Suggested citation: Bhattacharyya, S. (2022). La paradoxa del gènere: la professionalització d'una forma d'arts marcial tradicionals, *Lathi Khela*, en el context sociocultural de Bangladesh. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(1), 69-86. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.4>

INTRODUCCIÓ

Vaig nàixer a Berhampore, Bengala Occidental (Índia), i sempre vaig escoltar històries sobre el Lathi de la meua àvia, sobre el país de la seua infància, ara el país de Bengala Oriental (Bangladesh), on va viure i va passar la infància a Rajshahi (actualment a Bangladeshi).¹

Va haver d'emigrar a Bengala Occidental abans de la Guerra d'Alliberament de Bangladesh en 1971.

Per a aquest article, la meua intenció d'escriure una autoetnografia va sorgir d'una connexió intuïtiva i immediata amb l'autoetnografia com una «anàlisi cultural a través de la narrativa personal» (Boylorn i Orbe, 2014: 17), mirant «d'una banda a l'altra a través d'una lent de gran angular etnogràfica, centrant-me en els aspectes culturals de l'experiència personal; després cap a dins, exposant un jo vulnerable que es commou i pot travessar, refractar i resistir les in-

terpretacions culturals» (Ellis i Bochner, 2000: 739). L'enfocament autoetnogràfic d'aquest treball, durant un dels moments més vulnerables de la condició humana com ho va ser la pandèmia de COVID-19, em situava «en una matriu d'activitats ja totalment polititzades a mesura que hom passa per innumbrables experiències culturals» (Ettorre, 2017: 2).

Si «els autoetnògrafs revelen diverses capes de consciència que vinculen l'àmbit personal amb el cultural» (Ellis i Bochner, 2000: 739), és important posar en primer pla com tinc coneixement sobre aquesta forma d'arts marcial i la manera en què la conec, cosa que informa encara més sobre el meu «posicionament social, així com sobre les experiències de les llibertats culturals i les limitacions que hom hi troba» (Ettorre, 2017: 3). Per mitjà de l'autoetnografia, em vaig adonar que aquesta investigació anava més enllà de la

*Article traduït per Víctor Puig Molina

distinció objecte-subjecte i «brinda un coneixement íntim de temes sensibles i un poderós argument per a usar-lo com a eina per a comprendre's un mateix i comprendre la societat» (Ngunjiri, Hernandez, i Chang, 2010). Per a aquest article, vull deixar clara la meua posició com a estudiant de l'Àsia del Sud, interessada en el *Lathi Khela*, una investigadora, una persona conscient que va estar exposada per primera vegada a una pràctica cultural molt pròxima a la seua terra (que ara és Bengala Occidental) en una cultura vernacla similar a la meua, que, no obstant això, continua estant dividida per les nostres geografies polítiques. Soc una forastera en molts sentits, però també autòctona en uns altres.

Cal destacar que la geopolítica actual va generar en mi una certa necessitat de reconèixer que no puc usar convenientment aquesta cultura com a meua. Necessitava tornar a aprendre i desaprendre, i acceptar la possibilitat de sobreescrivir les realitats amb el meu excés de confiança com a bengalina vernacla. Com vaig poder llavors revisar, reescriure i tornar a investigar una cosa que ha existit durant segles i sobre la qual s'ha escrit diverses vegades abans? Intente escriure aquest article durant una pandèmia, un temps de crisi, a través de les meues vulnerabilitats i la història oral d'aquest projecte de màster etnogràfic de dansa i la seua anàlisi performativa, comprenent el paper del gènere com a part d'una tradició viva a Bangladesh, la identitat de la qual sembla fluctuar entre la nació, la gent i el lloc, igual que els temps en què vivim hui en dia. Aquest treball recull referències anecdòtiques que serveixen com a observacions autoetnogràfiques¹ sobre el meu

coneixement, aprenentatge i comprensió del *Lathi Khela* des de l'any 2017 fins a l'actualitat.

A través d'un total de 15 entrevistes i centrant aquest article en 5 entrevistes semiestructurades fetes al districte de Narail i la comunicació personal, vaig pretendre rastrejar diferents dimensions temporals del que el *Lathi Khela* va ser i el que és, i així trobar la continuïtat de la seua paradoxa, «en si mateix». Les preguntes de l'entrevista estaven vagament estructurades entorn de quatre blocs temàtics: la història, la narrativa, la pràctica performativa i el futur del *Lathi Khela*, deixant espai a la intuïció i la improvisació durant el procés de l'entrevista. L'ús d'un estil d'entrevista demostrativa i semiestructurada, que vaig idear durant aquest procés, em va deixar mostrar als meus informants, pas per pas, coreografies específiques que ells consideraven significatives per a la seua comunitat, com va succeir en la presentació en viu duta a terme la nit anterior. «Les respostes de l'entrevista poden veure's com una forma d'acció conversacional» (Hillyard, 2010) en què l'acció conversacional era bidireccional: els informants demostraven i explicaven el moviment i jo els interrogava i simultàniament els parlava mentre gravava l'acció amb una càmera, la qual cosa em va ajudar encara més a fer un seguiment del temps gravat i també a prendre notes.

El Lathi Khela em va ser presentat a través d'una experiència física ballant capoeira a Trondheim mentre cursava el meu màster. Aquesta sensació de ballar aquesta pràctica, entre les arts marçials i la dansa —el joc entre els dos—, em va fer sentir curiositat per buscar si hi havia alguna tradició de dansa d'arts marçials a l'estat del qual vinc jo, Bengala Occidental, a l'Índia. Internet es va convertir en l'únic mitjà per a connectar-se des de diferents geografies. Els únics enllaços que vaig trobar en Internet van ser Raibenshe² i Bratachari Movement. Més cerques en Internet em van portar a grups de Facebook de Bangladesh, i vaig ser agregada al grup Dance Artists of Bangladesh.

1 Les respostes autoetnogràfiques van ser derivades de la meua conversa durant la pandèmia de COVID-19 el març de 2021 amb una antropòloga social i experta en estudis de dansa, la Dra. Urmimala Sarkar. Ella em va preguntar sobre el meu treball de camp relacionat amb el *Lathi Khela* i intuïtivament vaig respondre fent-me les següents preguntes: Què és el *Lathi Khela*? Com vas arribar a assabentar-te de l'existència del *Lathi Khela*? Què vas haver de llegir abans de posar-te a fer el treball de camp? Què vas entendre del que vas llegir? Allí, a Bangladesh, què hi vas veure? Què hi vas fer? Aquestes preguntes es van utilitzar com a estímuls per a refrescar els meus records del treball de camp que vaig fer en 2017 a Bangladesh.

2 Traduït com a *bambú reial*.

Vaig escriure una publicació llarga compartint l'interès que tenia a investigar aquest art i ací és on vaig contactar amb Lubna Marium, el meu informant i primer punt de contacte. Fins a aquest moment, el Lathi Khela era un art completament desconegut per a mi. Vam traslladar la conversa a Facebook Messenger. Com a fonts principals em van remetre al llibre bengalí Ostro Chorchha i l'article inèdit de Lubna Marium sobre el projecte de revitalització de 2008 titulat «Restructuring Tradition».

El Lathi Khela és una tradició viva, amb un passat que ha evolucionat al llarg dels segles i que ara viu amb diferents formes en diversos districtes de Bangladesh, però que no ha sigut investigat. El treball de camp que vaig emprendre ja havia començat, fins i tot abans d'arribar allí. Durant la meua estada a Dhaka, la capital de Bangladesh, Kabila Bhai es va convertir en el meu interlocutor, un reconegut practicant de Lathi Khela que també em va ensenyar les seues tècniques i que va propiciar la meua entrada en els aspectes de l'execució amb pals.

El Lathi Khela com a tradició viva: símbol de gènere i cultura

El Lathi Khela o «dansa amb pal» és una forma tradicional indígena de pràctica d'arts marcial que és coneguda per diversos noms com *lathi-bardi*, *sardar-khela* i *nurdi-khela* a Bangladesh. Actualment constitueix una representació de batalla amb música que implica l'ús de pals de bambú. El Lathi Khela és una forma intergeneracional, heretada i transmesa de coneixement cultural indígena de les habilitats de defensa marcial utilitzades pels *lathiyals*,³ que són majoritàriament de comunitats marginals i subalternes. És a dir, treballadors sense terra, fusters, portadors de fèretres, obrers, etc. Diverses fonts històriques⁴ indiquen que el Lathi Khela de la Bengala medieval era un art molt especialitzat,

ja que la majoria dels senyors feudals empraven grups que el practicaven per a defensar els seus feus. No obstant això, a causa de la disminució del patrocini i per altres raons sociopolítiques i econòmiques,⁵ hi va haver una marcada disminució en la seua pràctica durant l'era britànica. El Lathi Khela va tornar a ser el centre d'atenció a través del moviment *Bratachari*⁶ per part d'un funcionari indi, Gurusaday Dutta.

El Lathi i les dones

Ei Lathi tar onek Mulyo Ache
(Aquest Lathi té molt valor).

Rahat, M. (2017), entrevistat per
Bhattacharyya, S. el 17 de juliol

Cada casa solia tenir almenys un pal de bambú fort i molt usat (*Lathi*) i un home físicament capaç (*Lathiyal*) que posseïa el Lathi especialment amb la finalitat de resoldre disputes domèstiques (*Jhogra*), en terres en disputa que pertanyien a un d'ells. El Lathi esdevé així un símbol de prestigi (*Ijrat*), un «patrillinatge definit moralment» (Kotalová, 1993). En l'altre extrem de l'espectre, es considera comú a Bangladesh que «una dona ha de donar-se en matrimoni almenys una vegada» (Blanchet, 1986), i, a més, ha de casar-se a temps, ja que el matrimoni és un aspecte important de l'honor masculí i el prestigi familiar (Kotalová, 1993). El símbol del prestigi es repeteix així en la cultura i el gènere.

El Lathi Khela, a causa de la seua estètica marcial, s'ha associat inevitablement a la resistència, i la resistència significa força, cosa que significa un

3 La traducció de lathiyal és «aquell que empunya pals».

4 S. C. Mitra, Història de Jessore i Khulna (en bengalí), vol. II; Es diu que Tall Pratapaditya de Jessore (segle XVII) tenia 52,000 dhali (guerrers amb escuts) sota el seu patrocini.

5 Els informes administratius britànics durant l'era colonial també esmenten *lathikhela* com una forma local d'esport. Una draconiana Llei d'Actuació Dramàtica (DPA per les sigles en anglés) de 1876 que va restringir les arts escèniques i una llei que prohibia les armes, en conjunt, van causar la disminució de la pràctica del *lathikhela* durant el domini britànic.

6 L'objectiu d'aquest moviment es va vincular amb el moviment de revitalització del segle XX com un discurs postcolonial «que implicava la reorganització de 'tradicions populars' específiques per a recuperar la ideologia nacionalista» (Adhikary, 2015, p. 670).

poder que sovint es relaciona amb uns ideals que només un home ha de posseir naturalment: «el més fort, el que pren riscos i suporta el dolor per a afirmar la seua virilitat» (Bank, 2012). Per tant, el poder s'associa inevitablement amb la masculinitat. Aquest discurs dels ideals de masculinitat ha estat àmpliament present on es va desenvolupar el *Lathi Khela*, a Bengala, a Àsia.

El *Lathi Khela* va sobreviure o va mantenir la seua pràctica després d'aquest moviment. En l'actualitat, continua practicant-se popularment, però amb poc o gens de patrocini. La meua persona de contacte va ser Lubna Marium, investigadora de dansa, acadèmica, directora artística i fundadora del Shadhona Cultural Circle.⁷ Ella em va proporcionar dues fonts principals. Una era un llibre històricament significatiu titulat *Ostro Chorcha*⁸ i l'altra era un article inèdit⁸ que ella havia escrit sobre el *Lathi Khela* dins de la societat de Bangladesh. L'article constituïa una comprensió detallada del projecte de revitalització de 2008 del *Lathi Khela* anomenat *Cholo Lathi Kheli*,⁹ dirigit per Shadhona.

Atés que el *Lathi Khela* encara continua generant entusiasme en les zones rurals de Bangladesh, en 2008 aquest projecte va ser dut a terme per Shadhona amb la col·laboració de l'Autoritat Nacional per a les Arts¹⁰,

per a renovar aquest art mil·lenari, documentant primer els diversos estils de la seua pràctica i introduint coneixements de contingut pedagògic en el seu ensenyament, la qual cosa implica l'anàlisi i l'elaboració d'una metodologia d'ensenyament.¹¹ La inclusió de la dona per a l'aprenentatge i el seu acompliment, segons tinc entès,¹¹ va començar en 2008 durant el projecte de revitalització, quan Lubna Marium va oferir un premi en efectiu per a qualsevol grup de practicants de *Lathi Khela* que pogués formar un equip femení en menys d'un any.

Aquesta estandardització d'un sistema pedagògic i d'estetització de les formes va ser necessària per a iniciar un procés que fes sostenible el *Lathi Khela* en aquest context. Dit això, aquest procés no està aïllat i ha de situar-se en el context d'una característica de les cultures postcoloniales. Els temes de recuperació i preservació de la tradició a través de l'estandardització, el mecenatge i la formació són centrals en les polítiques estatals per a les arts. Les pràctiques de recuperació i preservació de les formes tradicionals d'art i la pràctica performativa d'aquestes donen naixement a la idea imaginada de la nació, com una experiència del colonialisme. La construcció d'una cultura nacional «autèntica» ha vist històricament les pràctiques tradicionals com una manera de resistir els models colonials de la pràctica performativa i l'hegemonia de l'estètica occidental. Aquest és un fenomen àmpliament investigat en les històries postcoloniales del teatre, la dansa i les pràctiques artístiques (Bharucha R., 1989).

El *Lathi Khela* en el món del discurs de les arts marcial

En la investigació de les arts marcial s'observa una forta associació amb les tradicions i pràctiques específicament asiàtiques» (Farrer i Bridge, 2011). A Àsia, països com la Xina, el Japó i l'Índia han demostrat un llarg i viu compromís intel·lectual amb les arts marcial tradicionals i també han contribuït a un «discurs de les arts marcial»¹²

7 Un centre per a l'avanç de la dansa i la música del sud d'Àsia, una organització cultural local a Bangladesh

8 L'article es deia «Restructuring Tradition: an experiment in introduction of performance pedagogy in an indigenous performing art of Bangladesh» (traduït com a «Reestructurant la tradició: un experiment d'introducció de la pedagogia escènica en una art escènica indígena de Bangladesh»). L'article considerava valuosos preservar el coneixement tradicional, la informació acumulada, la visió i la filosofia de vida adquirida per la població local en cada lloc.

9 La traducció literal a l'espanyol és 'juguem al *Lathi*'.

10 L'autoritat nacional de les arts a Bangladesh es diu Acadèmia Shilpakala de Bangladesh (BSA per les sigles en anglés) i el projecte va ser finançat per Robi Telecommunication Company, un dels proveïdors de telecomunicacions més coneguts de Bangladesh. La BSA té una infraestructura en tot el país que permetrà que els beneficis del projecte arriben a la majoria dels grups de *lathiyals*.

11 Comunicació personal amb Lubna Marium.

12 Per a diferenciacions entre la pràctica de les arts marcial i el discurs de les arts marcial, vegeu Farrer i Bridge, 2011.

(Farrer i Bridge, 2011). Aquest tipus de punt de vista és generalment una visió occidental de les cultures i tradicions asiàtiques que les remunta a l'antiguitat i a pràctiques premodernes que poden exotitzar-se. Bangladesh, com a país, sembla no ser vist en el camp del discurs de les arts marcial. En el context actual, una forma similar/alternativa¹³ de dansa d'arts marcial, el *Lathi Khela*, no ha rebut cap reconeixement i no ha format part del discurs més ampli de les arts marcial,¹⁴ malgrat la seua pràctica popular i la seua presència a Bangladesh. Una llacuna d'investigació etnogràfica profunda sobre les formes de dansa de les arts marcial de Bangladesh no soscava el fet que hi ha una presència d'aquestes arts. El marc de les arts marcial ens permet comprendre com el cos, la performativitat i l'actuació es troben en el *Lathi Khela*.

El *Lathi Khela* en l'actualitat

Hi ha marcades diferències en la realització del *Lathi Khela* i no hi ha un concepte «d'una representació típica» del *Lathi Khela*, ja que varia segons els districtes quant a l'estètica de la interpretació, el repertori, les composicions de moviment, el vestuari, el context sociocultural i el rol de gènere. Des d'una perspectiva etnocoreològica, la realització és una dansa en si mateixa (Bakka i Karoblis, 2010). Per al treball de camp, havia considerat els districtes següents: Manikganj, Kishoreganj i Netrokona, on les representacions podrien haver-me ajudat a comprendre el caràcter distintiu del *Lathi Khela* típic del districte de Narail a Bangladesh. Manikganj té diverses actuacions narratives basades en la dansa acompanyades de música, i els homes es visten de dona amb falde i màscares, per a interpretar diferents personatges.¹⁵ Es va presenciar el *Lathi Khela* de Kishoreganj durant una cerimònia de circumcisió,

una representació que es considerava de bon auguri com a inici d'aquesta cerimònia. El repertori s'inclina per la representació de batalla o el ball de pals amb l'humor com a element central durant la interacció entre l'artista i el públic.



Figura 1 Practicants de *Lathi Khela* de diferents districtes en les zones rurals de Bangladesh. Dalt: Grup Manikganj; enmig: Grup Netrokona; baix: Grup Kishoreganj. Fotografiats per l'autora.

13 Dic «similar» perquè el *Lathi Khela* és també un 'joc de lluita i ball' en el context actual, però amb pals. Sense esmentar que el vocabulari en la forma artística també difereix dràsticament.

14 El discurs de les arts marcial i no els estudis d'arts marcial, perquè «els límits entre els esforços acadèmics, periodístics i privats en els estudis de les arts marcial han esdevingut cada vegada més difusos» (Jones, 2002).

15 Personatges que inclouen animals, parelles d'ancians i dones joves.

El *Lathi Khela* a Netrokona, a 25 quilòmetres de Kishoreganj, té marcats elements propis de representació.¹⁶ La música és un element comú en tots els districtes i un acompanyament necessari per a l'actuació.¹⁷

MARC METODOLÒGIC

Situant la meua subjectivitat nòmada

Durant la meua estada a Dhaka, la meua seguretat va ser el més important per a Lubna Marium, la meua persona de contacte per al treball de camp (encara que residia a sa casa). Això era comprensible des de la perspectiva d'amfitriona d'una dona investigadora de l'Índia. Se'm va aconsellar que no agafés cap transport públic, llevat que fos amb una persona que Lubna ja conegués, i fins i tot si jo m'absentava de la residència, se'm va aconsellar que l'informés sobre el meu parador. A més, com ella ja sabia, Dhaka no és el lloc més segur per a moure's.

Me'n vaig adonar més tard quan vaig ser objecte de mirades desconcertants per part d'uns quants homes al carrer a plena llum del dia, tot i que portava un vestit de cos sencer que em cobria, i especialment quan no usava una Onna.¹⁸ Al mateix temps, Kabila Bhai, un dels meus enquestats, em va parlar sobre la seua aprensió quan es va assabentar que una dona de Bidesh, o de terra estrangera, vindria a investigar. Va dir que tenia l'estereotip de dona estrangera vestida de manera moderna, i jo, amb la meua vestimenta modesta, l'havia ajudat a fer callar la seua aprensió.

16 Lubna Marium ja havia compartit amb mi un pas que és únic d'aquest districte i les seues actuacions. El pas, un gir alt, es diu Matiya Polot, i es dona també en la dansa Manipuri a l'Índia i Bangladesh.

17 La relació música-dansa en *Lathi Khela* en cada districte té potencial per a la seua investigació individual, però no és l'objectiu d'aquest article.

18 En bengalí, un tros de tela per a cobrir la part superior del cos d'una dona.

La filòsofa contemporània i teòrica feminista Rosi Braidotti va suggerir que la subjectivitat nòmada és aquella que «mai s'oposa a una jerarquia dominant i, no obstant això, és intrínsecament una altra, sempre en el procés d'esdevenir, i perpètuament compromesa en relacions dinàmiques de poder, tant creatives com restrictives». El procés de convertir-se en una dona investigadora té les seues arrels en el fet de negociar l'espai intermedi entre tenir un cos femení i la manera en què es percep. La noció de performativitat de gènere situa el subjecte femení «en un marc altament regulat i històricament determinat» (Bala, 2013).

El *Lathi Khela* a Narail

*En entrar a Narail, vaig tenir molts records de les meues visites de camp anteriors, amb una curiositat doble per ser l'únic districte on les dones estan incloses en la pràctica del *Lathi Khela*. No sé d'on va venir la curiositat. Potser la inclusió de gènere en una pràctica predominantment masculina? O les meues maneres anteriors d'ocupar un espai inusual, poc femení, comparat amb altres dones, on encara havia d'encaixar en l'ideal femení dels homes? O era el desig de saber com es podia incloure les dones en tal pràctica? És tan simple? Qui decideix que elles hi participen? Què succeeix amb elles després del matrimoni?*

L'última destinació de la investigació, la més allunyada de Dhaka i la més pròxima a la frontera de Bengala Occidental (l'Índia), va ser Narail.^{iv} El caràcter distintiu en el *Lathi Khela* allí és multidimensional: (1) coneixement personificat i articulat; (2) practicants multigeneracionals; (3) coreografies creatives, i, finalment, (4) la inclusió de dones en la professió del *Lathi Khela* dominada per homes. Les seccions següents revelaran alguns dels canvis socials, polítics, estètics i performatius que ocorren quan s'experimenta, representa i reinventa el *Lathi Khela* per a crear una identitat nacional.

La paradoxa del gènere com a investigadora



Figura 2 Grup de *Lathi Khela* de Narail, fotografiat per l'autora.

En tots els districtes, fins ara, les dones se situaven d'una certa manera, incloent-me a mi. Principalment en les seues llars domèstiques o acompanyades pels seus homòlegs masculins com a membres del públic. Al districte de Netrokona, a les dones encara no se'ls permetia eixir del Purdah, la cortina que marca el límit entre la sala d'estar i la cuina. Els homes tampoc entraven en aquest espai de la cuina. Recorde entrar a aquest espai de la cuina, i em feien moltes preguntes, els parlava de la meua àvia i esclataven en riallades, però no massa fortes i amb timidesa. Una d'aquestes dones, l'esposa del líder, va entrar momentàniament al saló mirant cap avall, evitant el contacte visual, i em va servir l'esmorzar amb els homes de la casa al seu llit.

Jo era l'única dona, envoltada de cinc homes menjant amb mi. En aquest moment em vaig sentir com una persona sense gènere precís, un home honorari, la qual cosa em va donar una incòmoda sensació de poder per entrar en els dos espais, tenint una conversa amb els homes amb els qui sopava: un espai on cap dona de la casa pot menjar (Giurchescu, Past and Present in Field Research, 1999). Si hagués sigut un investigador masculí, hauria pogut entrar a aquests dos espais? Com em perceben ara? Continue sent una estranya, usant un vestit llarg que em cobreix i una Onna o un drap per a cobrir els meus pits?

Aquest record anecdòtic origina un debat sobre de quina manera, com a investigadora, vaig negociar la meua presència com a dona en el camp. Ser una forastera em va permetre moure'm entre els homes i accedir a aquells espais que normalment estan prohibits tant per a homes com per a dones. En la secció següent, el document comparteix una breu descripció de l'actuació a Narail i investiga aquest acte d'incloure les dones en una pràctica predominantment masculina de *Lathi Khela*, d'una banda com una paradoxa¹⁹ d'invenció en la tradició, i de l'altra, de performativitat de gènere i cultura. En referisc a la performativitat «...en el sentit de ser una interacció i un procés viscut i no una identitat estable, per la qual cosa el subjecte és performatiu en el sentit de no ser ni un mer cos natural ni una mera construcció social, sinó l'objecte d'una formació gradual i compulsiva d'actes» (Bala, 2013).

El camp de gènere del *Lathi Khela*

Aquesta secció té com a objectiu rastrejar aquest procés amb una anàlisi sociocultural a través de la paradoxa de gènere i com es representa a través del cos, la societat i la nació.

El 16 de juliol de 2017 recorde haver vist la representació en un espai similar a un camp obert o Maath. La representació va començar, segons recorde, amb un grup de 12 intèrprets constituït per xiques i xics de diferents grups d'edat de 5 a 45 anys formant un cercle i després movent-se en parelles, mentre que els pals anaven contínuament canviant. Els ritmes canviaven seguint la composició.

Cada pal té la seua pròpia coreografia associada. Les actuacions al principi constitueixen una coreografia amb els pals, la connexió corpòria personal amb els pals i l'espai. Les coreografies posteriors es basen en estratègies d'atac i defensa, però sempre

¹⁹ Conceptualitze les paradoxes com a declaracions que són, essencialment, autocontradictòries. Les dones en el *Lathi Khela* negocien aquestes paradoxes d'un pol al següent dins d'estructures jeràrquiques i formes de poder que es constitueixen i construeixen les unes a les altres de manera complexa.

acompanyades amb el redoblament del tambor. L'última part de la representació esdevé, sense coreografia, més perillosa, tal com comenta Ustad Bachhu Mia, el líder del grup de Narail. En «exercir discerniment, avaluació i apreciació» (Kirshenblatt-Gimblett, 1999) per part del públic, l'esdeveniment avança cap a l'espectacularitat. És una actuació de confrontació amb espases d'una dona contra un home del grup d'intèrprets.

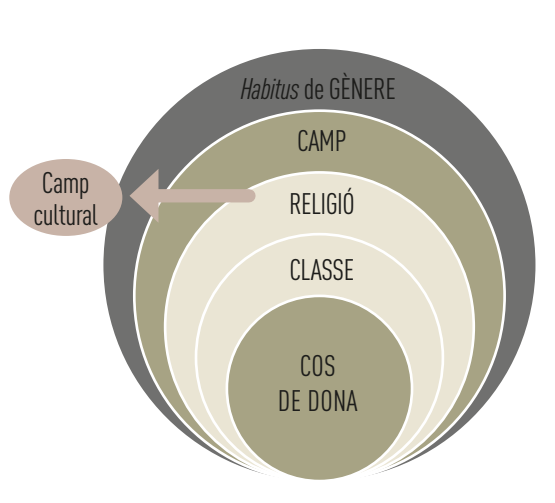


Figura 3 Representació esquemàtica del cos femení en el camp de la reproducció cultural tal com ho conceptualitza Pierre Bourdieu.

Els atacants/defensors han de ser molt cautelosos i hàbils per a poder rebre els cops. Un xicotet error pot provocar lesions greus. Les xiques estan involucrades en la majoria de les coreografies, mentre que en algunes coreografies només Tania actua amb cinc xics més. Tania és la intèrpret que Ustad Bachhu Mia considera la dona *Lathiyal* més hàbil, perquè participa en totes les coreografies. No obstant això, la configuració de gènere canvia amb cada coreografia i amb el temps.

El món en el qual es va desenvolupar el *Lathi Khela* en les zones rurals de Bangladesh, especialment a Narail, havia sigut un sistema d'estructures

internalitzades, un *habitus* que emmarcava la forma en què el *Lathi Khela* es transmetia a través de practicants multigeneracionals. Un món en el qual els practicants s'inclinen a «actuar i reaccionar en situacions específiques d'una manera» (Bourdieu, 1993: 5). El *Lathi Khela* com a *habitus* està relacionat amb les persones i la seua predisposició a l'acció. En el nucli familiar rural de Bangladesh, l'*habitus* és la internalització d'aquestes estructures de poder i història, que no són més que un «principi unificador de pràctiques i generador de pràctiques» (Bourdieu, 1990a: 101).

El món social que envolta el *Lathi Khela* s'assimila a un camp on han pres forma aquestes relacions estructurades de poder i la negociació del cos femení es fa visible en la pràctica. El camp constitueix agents que negocien el poder dins dels escenaris. Els agents que són practicants masculins adquireixen una determinada posició social dins de l'estructura social en la qual se situen. La *Shomaj* o societat de Bangladesh situa les dones en esferes separades en comparació amb els homes. Es considera que la dona obté un benefici econòmic i cultural per la seua permanència en la llar, mentre que l'home obté el mateix per la seua presència a l'aire lliure.

Les relacions de gènere són presents en «la percepció, el pensament i l'acció» (Bourdieu, 2001: 8), a través de l'*habitus* de la cultura i la religió. L'*habitus* de gènere així construït està «socialment diferenciat del gènere oposat» (Bourdieu, 2001: 23-4); l'*habitus* femení es construeix en oposició cultural a l'*habitus* masculí. Segons Bourdieu (2001), l'*habitus* assegura la consistència en la pràctica al llarg del temps, de manera que les disposicions de gènere sovint semblen relativament estables. Com ocorre amb la classe, l'*habitus* assegura una complaença inherent que modela les «aspiracions de gènere segons índexs concrets de l'accessible i l'inaccessible, del que és i el que no és 'per a nosaltres'» (Bourdieu, 1990: 64). L'*habitus* assumeix llavors una relativa consistència en el que es considera masculí i el que es considera femení (Huppatz, 2012).

RASTREJANT EL PRESTIGI

Ekhon to digital jug. Notun dekhte chaye dorshok

(Aquesta és l'era digital. El públic vol veure coses noves.)

Rahat, M. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Khelar maan ta bere jaye.

(El valor de la representació augmenta.)

Mia, B. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Aquestes dues anècdotes de les meues entrevistes amb practicants de Narail destaquen les raons per a la inclusió de la dona com una intervenció que naix d'un entrellaçament complex de relacions del cos femení amb patrons de parentiu, a través de la nació.

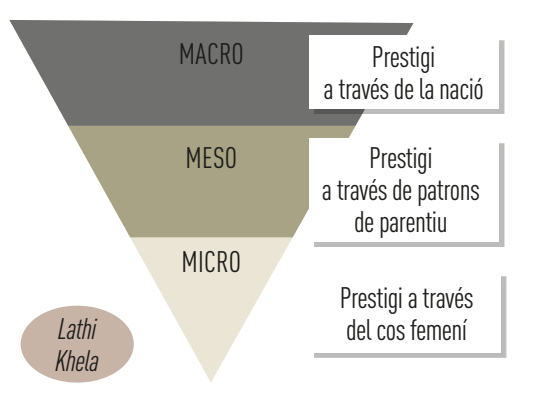


Figura 4 Representació esquemàtica de múltiples nivells de rastreig de prestigi en el *Lathi Khela* en el cos femení.

En el cos femení

La imatge de la feminitat està constituïda per una sèrie d'imatges controvertides^v que posen de manifest una distinció important en l'estratificació social del fet de ser dona a Bangladesh. *The Body in Asia*, de Bryan S. Turner i Zheng Yangwen, contextualitza la sociologia del cos de Pierre Bourdieu mitjançant la comprensió de

l'habitus respecte a la relació entre «pràctica, disciplina, *habitus* i jo» (Turner i Yangwen, 2009).²⁰ Siga com una «filla dòcil, una esposa complaent i una mare dependent» (Chaudhary, 1980), el rol d'una dona es decideix per la construcció socioreligiosa de gènere d'on viu, i més encara per la cultura. La subordinació de les dones i la seua dependència dels homes també és dominant en la ideologia patriarcal del sistema *Purdah* predominant a Bangladesh, que literalment significa cortina o vel. El *Purdah* reforça la divisió en l'encarnació de rols en la societat, de diferents maneres, en espais públics i privats. Doreen Massey ens ensenya «la complexitat i profunditat de la connexió de l'espai i el lloc amb el gènere i la construcció de les relacions de gènere» (Massey, 1994: 2). Això limita encara més les dones a «rols de gènere aïllats i estereotipats en l'àmbit domèstic privat que defineix la seua mobilitat, vestimenta i relacions» (Chowdhury, 2001).²¹

De la mateixa manera, una dona en les zones rurals de Bangladesh està obligada a casar-se. Es considera comú a Bangladesh que «una dona ha de ser oferida en matrimoni almenys una vegada» (Blanchet, 1986), i, a més, ha de casar-se a temps, ja que el matrimoni és un aspecte important de l'honor masculí i el prestigi familiar (Kotalová, 1993). Especialment en la societat rural, aquesta és una norma tradicional. El sistema de matrimoni de Bangladesh cau sota el sistema patrilocal, en què una xiqueta es casa amb 10 anys en una unió concertada per la seua família, principalment pel pare, i en què la subordinació es reforça encara més perquè «l'esposa té el deure de no rebel·lar-se ni contra els seus propis parents ni contra el seu espòs» (Chaudhury, 1980: 9).

²⁰ *L'habitus* és específic de les cultures que constitueixen les persones perquè la forma en què es perceben, encarnen o practiquen les cultures és diferent en les diferents cultures. Si la cultura determina *l'habitus* en el qual se situa el cos, què ocorre quan la cultura i la religió es troben en la construcció del gènere? Bangladesh és de cultura islàmica en un 88 %, i un dels set països on la població d'homes supera la de dones.

²¹ Les relacions de poder no sols plantegen «la importància dels patrons de parentiu i residència en el manteniment del costum de la dansa, sinó que també aborden el tema de la classe social» (Buckland, 2012).

És important comprendre com se situa el cos femení en l'ecosistema del *Lathi Khela*, que col·loca el cos en un flux constant de consideracions de gènere impulsat per la ideologia de la religió. L'entorn social i de gènere de Bangladesh requereix que les dones negocien constantment la seua posició en la jerarquia de gènere. En aquesta inconsistència en la percepció del cos femení en diferents nivells és on radica la performativitat del gènere. L'anàlisi de Bourdieu en el camp de la producció cultural és el capital significatiu, aportat a través del gènere. L'*habitus* en el qual es va desenvolupar el *Lathi Khela* no implica practicants sense gènere. «No ens avaluem en abstracte, sinó com a homes i dones» (Miller, 2014). Cada practicant és un individu que «posseeix el seu propi sistema individual de disposicions que pot veure's com una variant estructural de tots els altres *habitus* de grup o classe, expressant la diferència entre trajectòries i posicions dins o fora de la classe» (Bourdieu, 1990a: 86). «Per a Bourdieu, aquestes normes grupals no són prescriptives ni restrictives» (Huppatz, 2012), «sinó simplement potencialitats» (McNay, 2000: 40).

En una classe agrària rural, «la contribució de la dona no es reconeix en termes econòmics» (Chaudhary i Nilufer, 1980). La seua participació en el mercat laboral agrícola continua sent insignificant, ja que les treballadores agrícoles representen l'1,07 % en comparació amb el 23 % dels treballadors masculins en 2008 (Hossain, 2015: 1). Entre aquesta participació invisible de les dones, el sistema *Purdah* també continua sent visible, cosa que postula encara més la metainvisibilitat de les dones en la societat rural de Bangladesh. A causa de les interseccions invisibles, però bastant evidents, la construcció de la interseccionalitat «ens desafia a mirar els diferents posicionaments socials de dones (i homes) i a reflexionar sobre les diferents maneres en què participen en la reproducció d'aquestes relacions» (Lutz, Vivari, i Supik, 2011: 1). L'actuació de la dona en el *Lathi Khela*, per tant, esdevé de naturalesa paradoxal. Les relacions socials i culturals són desafiadetes, alterades i revertides en i a través de l'actuació de la dona en el *Lathi*, ja que aquestes relacions també reproduïxen les relacions socials i de gènere jeràrquiques prevalents en la societat a la qual pertanyen.

A través de patrons de parentiu

La continuïtat *manufacturada* en la transmissió a través de la revitalització i el mecenatge local del capital cultural personificat²² ha brindat, a més, als practicants una legitimitat sobre aquesta forma d'art a Bangladesh i una competència addicional derivada en el seu camp per a reclamar el valor que aquest art va aportar a la mateixa nació. Muhammad Lutfar Rahman va iniciar la pràctica del *Lathi Khela* al districte de Narail com a part de la primera generació de practicants d'aquest art. Va començar a aprendre *Lathi Khela* en 1951 i va continuar fins a 1969, abans d'unir-se a l'exèrcit del Pakistan Oriental. Ara té quasi 70 anys i diu: «Ja no puc, però mire».²³

Les xiques, malgrat les normes religioses del *Purdah* i la subordinació cap als líders masculins, van ser incloses en el *Lathi Khela* quan Ustad Bachhu Mia, el líder del grup, ho va decidir, i els seus tutors no s'hi van oposar, cosa que va situar Bachhu Mia en una estructura de poder relacionalment major. Rahat, el director del grup, agrega:

*Amader team ta nijeder bhetore... Shobai chilo
amader nijeder log...amra bhaiera, chachato
bon, mamato bon.*

(El nostre equip està en nosaltres... Cadascú és part de la nostra pròpia gent... els nostres germans, cosins...)

Rahat, M. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Aquest capital de la dansa s'empra per a mantenir el prestigi acumulat per l'existència mateixa del capital de gènere femení, pel seu *habitus* de gènere. El capital simbòlic és «el prestigi o reconeixement que adquireixen diversos capitals en virtut de ser reconeguts i coneguts com a legítims»

22 Aquest capital de la dansa és una amalgama d'altres capitals econòmics, socials i culturals (Bourdieu, 1993), un capital simbòlic en què em va interessar explorar el tipus de capital cultural encarnat i construït a través d'aquesta pràctica.

23 Entrevista a Mohammad Lutfar Rehman (2017) per l'autora.

(Lawler, 1999: 6). El capital simbòlic és, per tant, un capital poderós. La negociació múltiple del poder relacionat amb el símbol del prestigi, i quant a les disposicions de gènere de la dona en el cos femení, el parentiu i la nació, pot veure's com el principal factor que contribueix a la continuïtat de la tradició del *Lathi Khela* a Narail. S'ha vist que continua amb el patrocini i el suport local, en comparació amb altres interpretacions populars però moribundes de *Lathi Khela* en altres parts de Bangladesh. D'una banda, la importància de l'empoderament de les dones a través d'aquest capital de gènere en el *Lathi Khela* és un actiu, però, d'altra banda, es converteix en un passiu. El capital de gènere, per tant, opera en contesa amb les representacions de gènere, i dona forma a la practicant femenina com una peça important perquè el *Lathi Khela* continue.

La condició d'una dona es reflecteix en l'autoritat i el poder que té dins de la família i/o el prestigi que obté dels altres membres de la família i la comunitat. Quan vaig preguntar a Bachhu Mia sobre la recepció de la societat cap a la decisió d'incloure dones, va dir:

*Meye ra to shob pare, ta Lathi Khela o parbe?
Tai na?*

(Les dones en aquests dies poden fer de tot,
per la qual cosa també poden practicar el
Lathi Khela, no?)

Mia, B. (2017), entrevistat per
Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Ustad Bachhu Mia és un home d'alta reputació a la seua localitat, i pels seus assoliments anteriors en el camp de *Lathi Khela* ha esdevingut un herald del valor d'aquesta pràctica. És una persona a la qual la comunitat admira. El poder de la presa de decisions recau en l'home del poble. No obstant això, l'elecció de les dones que comencen a participar en aquest art, l'agència que tenen per a prendre les seues pròpies decisions i la realitat d'aquesta situació d'empoderament es converteix en una paradoxa. Si un dia Bachhu Mia decidís que no s'hi ha d'incloure cap dona, hi ha una major possibilitat que les dones deixen de practicar el *Lathi Khela* a causa de les estructures internalitzades

predominants. Com afirma Kotalová (1993), «a Bangladesh, sempre es considera que una persona està enredada en una complexa xarxa familiar (poribar,²⁴ ghor,²⁵ bari²⁶) i la comunitat (*Shomaj*), i, per tant, la connexió amb els altres posseeix un valor intrínsec...».

Quan vaig preguntar a les xiques si la seua inclusió en el ball era considerada objectable per la societat, em van respondre: «Va ser *Chacha* [el seu oncle] qui ens hi va portar, així que ningú hi va tenir cap problema». Òbviament, no totes les xiques de Narail hi estaven incloses ni estaven relacionades amb el líder per mitjà d'una connexió familiar. A algunes xiques se'ls permetia participar perquè pertanyien a la mateixa estructura familiar i la pràctica i transmissió del *Lathi Khela* havia estat sota el control del *nijera* o el seu propi poble (Kotalová, 1993). La familiaritat dirigeix la manera en què es percep el gènere femení. Una vegada les xiques es casen, esdevenen desconegudes a mesura que es mantenen allunyades del *nijera*. Rahat diu que quan una xica d'aquest *para* (barri) es casa, és considerada sota la tutela del seu espòs, per la qual cosa ja no se li permet participar en el *Lathi Khela*. Per tant, el capital de gènere s'utilitza com un canal per a adquirir atributs simbòlics com ara honor i prestigi.

En l'àmbit del camp cultural del *Lathi Khela*, hi ha una altra força de poder simbòlic que sorgeix de les forces que ja estan presents en el camp: la força d'*Ijjat*, terme que s'utilitza per a denotar diferents significats com honor, estima i, més succintament, prestigi a Bangladesh. El «grau de prestigi acumulat, celebritat, consagració o honor» (Bourdieu, 1993: 7) que posseeix una persona dins d'un espai social, generalment un camp cultural, és la reputació d'un participant en el camp del *Lathi Khela* entre altres practicants masculins. L'evidència de tals relacions de poder no sols postula «la importància dels patrons de parentiu i residència en el manteniment del costum de la dansa, sinó que també aborda la qüestió de la classe social» (Buckland, 2001).

24 Família en bengalí.

25 Llar en bengalí.

26 Societat en bengalí.

Dins de la nació

Es pot constatar que la ideologia sobre el cos femení s'ha filtrat de manera inconsistent en les dones practicants involucrades en el *Lathi Khela* de Narail. La decisió d'Ustad Bachhu Mia en 2007 d'introduir una cosa nova, d'introduir dones en el repertori i la tradició ja existent de *Lathi Khela*, va convertir aquest grup en l'únic que va prendre aquella iniciativa en tot Bangladesh. En 2018, el grup de *Lathi Khela* de Narail va ser seleccionat per a actuar al Nation Stadium en honor al primer ministre de Bangladesh. *Aprotiroddho o Joy Jatrave Bangladesh* (El viatge invencible i victoriós de Bangladesh) va ser l'esdeveniment per a marcar el progrés de Bangladesh en els últims 10 anys. La inclusió de les dones en la pràctica del concepte actual de *Lathi Khela* a Narail ha contribuït notablement al capital cultural que representa el *Lathi Khela* a Bangladesh. En aquesta situació, el gènere femení va ser percebut com un conducte, un avantatge, un actiu i un capital: un «capital de gènere» (Huppatz, 2012) que condueix cap a l'apropiació estatal de la forma i producció d'una estètica controlada i controlable de la feminitat.

Així doncs, els cossos de les dones en funció del gènere semblen treballar en benefici del *Lathi Khela* per a guanyar l'estatus i el prestigi de representar el patrimoni i el progrés de Bangladesh mitjançant esdeveniments com l'esmentat anteriorment; el doble propòsit de presentar la nació com a tradicional i moderna, com arrelada en el patrimoni i que, no obstant això, mira cap al progrés. Aquesta és també una característica dels estats postcoloniais en la forma en què tendeixen a desitjar la modernitat mentre s'aferren a la tradició. «Els cossos són parts integrals de la construcció social del gènere» (Bridges, 2009). L'equip de Narail de *Lathi Khela* creu, cosa que subscriu també Rahat, que en 10 anys Bangladesh ha progressat tant que hui en dia es pot presenciar la igualtat de condicions (*somaantale*) entre dones i homes. El progrés de Bangladesh veu el progrés de les dones a través de l'*oitijjo* (l'herència de Bangladesh), en què les dones «han sigut visualitzades i projectades en gran manera com a cuidadores/reproductores de cultura i ideologies» (Munsi i Burridge, 2011: 139). Un patrimoni que no té recursos per a ser preservat pel govern, però

que per tots els mitjans ha sigut «presentat com a espectacles eufòrics de creativitat governamental» (Chandralekha, 1980).

Les dones romanen subordinades a les estructures jeràrquiques prevalents en els espais socials, amb la qual cosa s'experimenta una disminució significativa del capital de gènere. Com afirma Bridges (2009), «el capital de gènere també es defineix, s'empra i s'avalua dins d'un ordre de gènere patriarcal que valora una relació jeràrquica entre masculinitats i feminitats, independentment de les distincions contextuals. Per tant, la dominació, la subordinació, la marginació i la complicitat continuen sent primordials en les discussions sobre el capital de gènere». Malgrat les possibilitats limitades d'un canvi social material vertader a escala macro, la sanció social i cultural per a entrenar, actuar, lluitar, mostrar força i habilitat i, de fet, ser presents en l'espai públic permet a les dones desafiar les nocions de gènere dominants i assajades de vulnerabilitat i fragilitat física. Judith Butler ens presenta la qüestió de la performativitat de gènere que permet «a les dones reconstituir-se a través d'actes repetitius en una actuació» (Butler, 1990).

CONCLUSIÓ

La pandèmia i l'adveniment de la PCI-pèdia a Bangladesh

Tal com assenyala Marium (2021):

A favor de Bangladesh, cal dir que la nostra constitució ofereix suficients mecanismes per a la preservació de la cultura. L'article 23 estableix que «l'Estat adoptarà mesures per a preservar el patrimoni i les tradicions culturals del poble», mentre que l'article 23.a indica que «l'Estat adoptarà mesures per a protegir i desenvolupar la cultura i les tradicions locals úniques de les tribus, races menors, sectes ètniques i comunitats». A més, Bangladesh és part de la Convenció de la UNESCO per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial (PCI) de 2003, signada pel nostre estat en 2009. Aquesta convenció

encoratja els estats membres a salvaguardar les pràctiques del PCI amb l'objectiu d'empoderar les comunitats. També proporciona pautes per a integrar els processos de salvaguarda del PCI amb els esforços «d'acció i entrega» per a complir els Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS) de 2030. No obstant això, la veritat és que, tot i que hi ha la infraestructura per a protegir les comunitats, Bangladesh està lluny de la implementació pràctica dels principis de la Convenció del PCI. Veritablement, hi ha molts impediments, especialment si els que governen no hi estan interessats ni ho volen estar.

Lubna Marium, en el seu article recent «Empowering Communities through Culture» analitza la legislació cultural de Bangladesh de 2006 i la realitat amb la qual s'aplica en el camp. El projecte de revitalització del *Lathi Khela* en 2008 també parla d'aquesta mateixa paradoxa, la necessitat d'una intervenció, a causa d'una bretxa significativa entre la «intenció declarada i la implementació real» (Kabeer, 1991) de salvaguardar les tradicions i herències culturals indígenes a Bangladesh. De manera similar, la legislació nacional de desenvolupament de la dona de 2011 s'ha dirigit principalment a les dones en la forma de control de la fecunditat i realització dels objectius de control de la població. En 2020, la pandèmia va aplanar el camí per a iniciar un inventari de diferents pràctiques culturals iniciat pel Shadhona Cultural Circle.

Em vaig convertir en part del Consorci per a la PCI-pèdia a Bangladesh per a crear un inventari sobre el *Lathi Khela* en 2020. «Shadhona ha començat a capacitar joves acadèmics sobre l'inventari del PCI i els inspira a idear estratègies de salvaguarda del PCI basades en l'enfocament dels quatre objectius de (a) documentar el PCI i les tradicions vives a Bangladesh; (b) reconèixer i celebrar el PCI amb festes i commemoracions; (c) secundar i fomentar la transmissió de coneixements i habilitats; (d) explorar el potencial del PCI com a recurs per al desenvolupament comunitari i complir els ODS de 2030». El segon pas ara és la formació d'una

coalició d'organitzacions comunitàries que emprenguen col·lectivament aquesta tasca. Com apunta Marium (2021):

El 14 de juny de 2020 es va formar un consorci informal de diverses organitzacions, dirigit per Shadhona, un centre per a l'avanç de la cultura del sud d'Àsia —una ONG acreditada pel Comitè del PCI de la UNESCO—, amb la intenció de crear una PCI-pèdia digital i en línia per a Bangladesh, per a inventariar totes les pràctiques del patrimoni cultural immaterial (PCI) de Bangladesh amb el suport de joves estudiants i acadèmics. Aquest consorci es va denominar Consorci per a la PCI-pèdia, Bangladesh (CIB per les sigles en anglès).

D'una banda, el *Lathi Khela*, amb els seus múltiples noms i existències com a forma cultural, continua sent un tipus de coneixement indígena en decadència quant a la seua professionalització i perspectives de formació i pràctica en les comunitats marginades de Bangladesh a través d'un «espai estructurat amb les seues pròpies lleis d'economia de funcionament» (Bourdieu, 1993: 6). D'altra banda, continua sobrevivint a través de les intervencions que inclouen les dones al districte de Narail. Això s'ha transmès a través de quatre generacions en el context actual. La introducció de novetats en la tradició del *Lathi Khela*, d'una banda, l'orienta cap a la innovació, mentre que, d'altra banda, també ha fet que apareguen resistències per a la continuïtat de la mateixa tradició. La innovació d'incloure les dones en la professió, predominantment masculina, del *Lathi Khela* ha trobat resistència en la continuïtat de la seua transmissió, a causa de la seua inclusió en un entorn de gènere.

Aquesta resistència es va deure als avanços en la inclusió de la dona a través de la imatge «controvertida» de la dona a Bangladesh. Per tant, una fluctuació en el capital de gènere es filtra a través de la participació voluntària i involuntària de les dones en aquests espais estructurats. El *Lathi Khela* de Narail va ser seleccionat per a representar el progrés cultural de la nació, de Bangladesh, en 2018. Alguns poden acusar que la nació ha convertit la dona en un boc expiatori

en nom del progrés. No ha de donar-se per fet que el progrés no ha arribat a l'escala micro a Bangladesh, especialment quan es tracta de dones. El *Lathi Khela* ha adquirit prestigi per la representació de les dones, en una nació on aquestes dones continuen sent un símbol de prestigi pel «patrillinatge creat moralment» (Kotalová, 1993) i a través dels patrons de parentiu que l'envolten en el *Shomaj* o la societat de Bangladesh.

Tania no qüestiona si una xica ha de casar-se o no, però a través de la seua presència en el *Lathi Khela* creu que els futurs intèrprets, tant homes com dones, trobaran el seu dret a prendre una decisió fins i tot després de casar-se: l'elecció de dur a terme i continuar la tradició *Lathi Khela*, una tradició que ha sigut testimoni de la construcció d'una nació, la nació de Bengala. Rahat argumenta que, en aquest moment, la família de la xica no troba cap raó adequada per a continuar amb aquesta versió de *Lathi Khela* (una versió que inclou les dones). No veuen la xica establint-se com a practicant independent, amb el *Lathi Khela* com a principal font d'ingressos. «Però, fins quan podrem mantenir-lo?», em pregunta. «Hem estat mantenint-lo pagant de les nostres pròpies butxaques», i és per això que potser el *Lathi Khela* s'ha mantingut com una professió alternativa. Traduint el que Rahat m'indica, «no hauríem continuat amb això fins ara si només fos pels diners, ho hem fet perquè *Bhalo lage bole*, és a dir, perquè ens encanta, i és per això que continuem practicant-lo, sense cap retribució».

Com indica Chandralekha (1980): «Quasi tots ells encara conserven les seues danses i tradicions d'arts marcial, però només com a rituals formals sense poder transformar-los en accions reals per a canviar la seua condició de vida.» Aquestes observacions són vàlides per al context rural de Bangladesh, atesa la seua història cultural i política compartida amb l'Índia. La tradició del *Lathi Khela* segueix sense suport ni reconeixement financer per part del govern. Com a resultat, els practicants no es veuen a si mateixos guanyant-se la vida mitjançant aquesta forma d'art, malgrat el seu vincle emocional. Enmig de les tensions per la pandèmia, el *Lathi Khela* continua debatent-se entre traspuar tradició i ser contemporani. Per tant, en un país com Bangladesh, que ha tingut una història d'islamització patrocinada per l'estat i un descuit de la presència de les dones en la formulació de polítiques, el *Lathi Khela* esdevé una resistència col·lectiva i popular en contra de l'opressió. Continua projectant-se en l'enfrontament, en la defensa. Cite l'entrevista de Rahat:

El Lathi sempre ha consistit a lluitar, i encara estem lluitant pel que mereixem.

Rahat, M. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adhikary, S. (2015). The Bratachari Movement and the Invention of a 'Folk Tradition'. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 38(4), 656-670. DOI: 10.1080/00856401.2016.1086941
- Ahmad, I. (2013). *Industrial Relations and Labour Management of Bangladesh*. EUA i Canadà: Trafford Publishing.
- Bala, S. (2013) The Entangled Vocabulary of Performance University of Amsterdam, Netherlands. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5(2), 12-21.
- Bakka, E., i Karoblis, G. (2010). Writing 'A Dance': Epistemology for Dance Research. *International Council for Traditional Music*.
- Bank, W. (2012). <http://siteresources.worldbank.org/INTWDR2012/Resources/7778105-1299699968583/7786210-1315936222006/chapter-4.pdf>.
- Bharucha, R. (1989). Notes on Invention of Tradition. *Economic and Political Weekly*, 24(33), 1907-1909+1911-1914
- Bhattacharyya, S. (2017). [Photograph of: *Lathi Khela* practitioners from different districts (Manikganj, Kishoreganj, Netrokona group) in rural Bangladesh]

- Bhattacharyya, S. (2017). [Photograph of: *Lathi Khela practitioners from Narail district of Bangladesh*]
- Blanchet, T. (1986). *Marriage & Divorce in Bengali Muslim Society*. Dhaka: Sense publicar.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Oxford.
- Bridges, T. S. (2009). Gender Capital and Male Boldy-Builders. *Body & Society SAGE Publications*, 15(1), 83-107.
- Buckland, T. J. (2001). Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment. *International Council for Traditional Music*, 33, 6-16.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble : Feminism and Subversion of Identity*. Nova York: Routledge
- Chandralekha (1980). Militant Origins of Indian Dance. *Social Scientist*, 9(2/3), 80-85.
- Chowdhury, N. (2001). The Politics of Implementing Women's Rights in Bangladesh. En Bayes, J. H., i Tohidi, N. (ed.), *Globalisation, Gender and Religion: The Politics of Women's Rights in Catholic and Muslim Contexts* (p. 203-230). Nova York: Palgrave.
- Department of Archaeology Government of the People's Republic of Bangladesh (2013). *National Workshop on Implementation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Bangladesh*. <http://www.culture-developpement.asso.fr/wp-content/uploads/2014/05/Intangible-Cultural-Heritage-EN.pdf>
- Ellis, C., i Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. En N. K. Denzin, i Y. S. Lincoln (ed.), *Handbook of Qualitative research* (p. 733-768). Thousand Oaks, CA: Sage
- Ettorre, E. (2017). Feminist Autoethnography, Gender, and Drug Use: "Feeling About" Empathy While "Storying the I.". *Contemporary Drug Problems*, 44(4), 356-374. <https://doi.org/10.1177/0091450917736160>
- Giurchescu, A. (1999). Past and Present in Field Research. En Buckland, T. *Dance in the Field: Methods and Research in Dance Ethnography*. Gran Bretanya: Macmillian Press Ltd.
- Hillyard, S. (2010). *New Frontiers in Ethnography*. s.l.: Emerald Group Publishing Limited.
- Hossain, M. (2015). Women's Participation in Agriculture in Bangladesh 1988-2008: Changes and Determinants. *ResearchGate*, 1-17.
- Huppatz, K. (2012). *Gender Capital at Work*. Nova York: Palgrave Macmillian.
- Jones, D. E. (2002). *Combat, ritual and Performance: Anthropology of the Martial Arts* (2 ed.). Westport. JUPress. (2016, 20 de juny). <https://jupress.wordpress.com/2016/06/20/astarcharcha-pulin-behari-das-rachanasamgraha/>
- Kabeer, N. (1991). The Quest for National Identity: Women, Islam and the State in Bangladesh. *Feminist Review*, 37, 38-58.
- Kozinet, R. (2015). *Netnography: Redefined*.
- Kozinets, R. V., Dolbec, P.-Y., i Earley, A. (2013). Netnographic Analysis: Understanding Culture Through Social. En Flick, U. *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*.
- Mandakathinal A. (2020) Gender Roles in Martial Art: A Comparative Analysis of Kalaripayattu Practices in India. *Women's Studies*.
- Marium, L. (s.f.). Restructuring Traditions: An Experiment in Introduction of Performance Pedagogy and Indigenous Performing Art of Bangladesh. *SAARC Folklore*, (p. 9).
- Marium, L. (2021). *Empowering communities through culture*. Consultat el 30 de maig de 2021 en <https://www.thedailystar.net/opinion/news/empowering-communities-through-culture-2052249>.
- Massey, D. B. (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, D. L. (2014). Symbolic Capital and Gender: Evidence from two cultural fields. *Sage*, 1-21.
- Munsi, U. S., i Burrige, S. (2011). Imag(in)ing the Nation: Uday Shankar's Kalpana. En *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India* (p. 124-150). Nova Delhi: Routledge.
- Ngunjiri, F. W., Hernandez, K. C., i Chang, H. (2010). Living autoethnography: Connecting life and research [Editorial]. *Journal of Research Practice*, 6(1), Article E1. Consultat el 26 de febrer de 2014 en <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/241/186>
- Turner, B., i Yangwen, Z. (2009). The Body in Asia. *Asia Pacific Studies*, 1-21
- White, S. C. (2010). Domains of contestation: Women's empowerment and Islam in Bangladesh. *Women's Studies International Forum*, 1-11.
- Wong, M. L., i Tiu-Wu, A. (2014). «Academic Sisterhood: A Collaborative Autoethnography of Two Asian Mothers, Adult Educators, and Scholars», *Adult Education Research Conference*
- Wood, S. (2014). Nations, national identity and Prestige. *National Identities*, 99-115.

Notes finals

- i Es creu que aquest manual va ser el pioner en l'entrenament amb armes i es va escriure durant el període revolucionari de Bengala dels anys 1700-1800. Segons l'editorial Jadavpur Press 2016, aquest volum reuneix la investigació i la pràctica de tota la vida de Pulin Behari Das: manuscrits inèdits sobre l'entrenament amb «pal llarg, ganivet i daga, tir amb arc i defensa personal amb mans lliures». Aquesta societat va ser un «camp d'entrenament per a alçar una força revolucionària». Al principi, els estudiants van ser entrenats amb *lathis* i espases de fusta. El seu vast relat il·lustrat i manual sobre l'ús d'armes és singular en la història de la pràctica marcial armada a l'Índia. Das va ser en gran part responsable del desenvolupament i la difusió d'una tradició autòctona i sintetitzada de pràctica marcial armada. La present recopilació és testimoni d'aquella història quasi oblidada (JUPress, 2016). El llibre és un reconeixement al *Lathi Khela* per la importància històrica que té com a tradició d'arts marcial que va ser producte del domini colonial, però no és una exploració de la importància del sistema de coneixement indígena en el context actual i com sobreviu hui en dia com una pràctica actual.
- ii Els objectius del projecte eren (1) empoderar diversos grups de *lathiyals* amb els beneficis del «coneixement del contingut pedagògic» que es formularà durant el curs del projecte, cosa que permetrà reorganitzar i enfortir la seua representació i revitalitzarà així una antiga forma d'art, i (2) generar un interès dins de les noves generacions per a aprendre habilitats *lathikhela* i, per tant, assegurar la continuïtat de la tradició.
- iii Bangladesh està organitzat en divisions: 8 divisions (*Bibhag*) i 64 districtes (*Jela, Zila* i *Zela*) i *Upazila* (subdistrictes) i aldees o llogarets.
- iv *Birsarto Noor Mohammad Lathial dol* tenen la seu al districte de Narail de Bangladesh sota la divisió de Khulna, Gram-bogura.
- v Segons Sara C. White en *Arguing with the Crocodile*, el «gènere femení sempre ha sigut una imatge controvertida en el discurs públic de Bangladesh, des de la seua independència en 1971». White es refereix a tres imatges controvertides que poden evocar els lectors en la seua ment: «Quan penses en dones a Bangladesh, penses en (1) dones suplicants amb les mans esteses, desesperades després de l'últim desastre; (2) dones embolicades en un sari entre les ombres o encorbades en silenci duent a terme treballs laboriosos, o (3) dones treballant, manifestant-se, en grup o soles i desafiadors».

Agraïments:

Dedicat a Dadin (1946–2022).

*A les vostres/nostres audaces i gràcils àvies
i el seu coneixement, que portem en els nostres cossos.*

Aquest article és un tribut a tots els *Lathiyals* i les seues famílies de tots els districtes de Bangladesh, que s'esforcen per continuar amb la seua passió pel *Lathi Khela*; al programa de màster en Coneixement, Pràctica i Patrimoni de la Dansa de Choreomundus pel finançament de la investigació i el suport a les beques; al meu principal suport a Bangladesh, Lubna Marium, i a l'equip d'investigació format per Bonna Apu, Biju Bhai, Kabila Bhai, Joynal Bhai i Karim Da, el meu mediador; a la professora Urmimala Sarkar, pel seu persistent suport com a mentora, guia i bona amiga, m'ha ensenyat a qüestionar, a pensar creativament, i m'ha animat a revisar aquesta investigació durant la crisi de la pandèmia de COVID-19; al professor André Grau, que encara està entre nosaltres; a Gargi, per la seua profunda orientació durant la pandèmia; a la família de la Universitat d'Ashoka, que em va portar a Choreomundus; a la meua millor amiga Sourabh, per inspirar-me, per animar-me sempre i fer-me creure en mi mateixa; als meus pares, que sempre m'han animat; als meus gurus per confiar-me els seus coneixements de la dansa.

NOTA BIOGRÀFICA

Sumedha és una artista de dansa interdisciplinària, acadèmica, investigadora, educadora, cineasta de dansa i cuidadora d'atenció primària radicada a l'Índia. És titular d'una beca completa per al seu màster en Coneixement, Pràctica i Patrimoni de la Dansa del programa Erasmus Mundus de la Norwegian University of Science and Technology (NTNU) a Noruega.

Els seus interessos d'investigació i docència es troben en la intersecció de la dansa i el cinema, la *performance*, el gènere i la tradició. Té un diploma de postgrau en Gestió d'Arts Liberals de la Universitat d'Ashoka de l'Índia i és la fundadora d'un laboratori d'investigació i creació en constant evolució, *Duet with Camera*, que es dedica a donar suport a la creixent àrea de la pràctica interdisciplinària, l'experimentació i la col·laboració en dansa i cinema.

